

عدد خاص

البيان

مجلد ١٠٠، عدد ١٠٠، سنة ١٤٢٠ هـ

عدد ١٠٠، سنة ١٤٢٠ هـ

عدد ١٠٠، سنة ١٤٢٠ هـ



نصوص ودراسات في الشعر العربي القديم

■ الألفاظ الشعرية والقصيدة النضالية

د. محمد الصديق

■ نواظم عروضية من شعر حافظ إبراهيم

أ. د. محمد عبد العزيم الطويل

■ اللغة الشعرية في قصيدة النثر

سعيد الحويل

■ النواظم عند نسي النسي

مستفي التهامي



الإيقاع

الشعر

وقصيدة التفعيلة

• د. محمود الشبح / مصر •

نظر شعراء التفعيلة إلى أن
القصيدة الموسيقية، بخلاف التي
الإنشائية، يطوي من شأن القصيدة،
ولا أنهم اعتبروا أن مجرد الوزن أو
القافية لا يكفيان ضارقيين للشعر
والنظم، بل لا يكونان هما الفكر بعيداً
عن ميثاق الشعر النقي، فلهذا لاحظ
أن مستوى الفكر قد ينزل إلى درجة
من الإيقاع كالقصيدة (أ)، بل إن كثيراً
من النظم النظم لا يدخل في الشعر
إذ أخذوا من القصيدة والقافية ونسبوا
إليهما والتقصير عن التعريف عن
الجزئية، وهكذا فقد تغير مفهوم الوزن
والإيقاع في الشعر، فقام بعد الشعر
بغير من الفكر بالوزن والقافية، ولما
مع الشعر التفعيلي أصبح يتميز بوزن

أن شيطر القافية بياضها وعمرانها
ويستعمل الإيقاع بحرية ولم تقت
تلتصق مع الوزن إلا أنها تشرى به
يلزم ما تلتصق به، وقد ذكر قسطنطين
بن الإيقاع والوزن واستعملهما
كمترادين في الشعر وأحد وهو ما
دعاه إلى الشعر الوزن باعتباره نسفا
أو بنية مضممة سلكها قبل أن يبنى
الشعر خصيئته، أما الإيقاع فهو بنية
سائرة وأطلاقا من هذه المروية
البيعية أن طالعها لها بعد الوزن
والإيقاع، فلهذا يمكن التفسير بأن
الدراسات النغمية والبلاغية للتسمية
لم تتعرض للإيقاع الشعري إلا في
الشعر الخليل يقول ابن طباطبا
كقول: بوللشعر الوزن الإيقاع
يطرب الفهم لموايه، ويؤد عليه من
حسن تركيبه واعتقال أجزائه، فلهذا
اجتمع للفهم مع مسحة وزن الشعر
مسحة نغمية وعذوبة لفظ فلهذا
سمونه ومقولته من الكثير ثم قبوله
إه، وأشد ما له عليه، فقد قص جزء
من أجزائه التي يحصل بها وفي
اعتقال الوزن، وصواب الشعر،
وحسن الألفاظ كان شعار القديم أبدا
على قدر مقدور أجزائه (١٢)

وهو يربط الإيقاع بحسين
التركيب، واعتقال الأجزاء، ومن ثم
يعود به إلى الوزن في منتهى، ولكن
الإيقاع جزء من ذلك الوزن، وهذا هو
التفهم الذي عالج من خلاله الأئمة في
في التراث النحوي نظر ما رثه.

ولفظ الإيقاع في الأصل يعود إلى
النحوي لا إلى الشعر واللفظ، وهذا
ما حدا بمن سبقه إلى أن يتحدث عن
الإيقاع في شعره من حيثيته عن

النحوي، فيقول: بالإيقاع من حيث
هو إيقاع هو تقسيم ما كثر على النظم،
فيكون لكل أثر فائدة، وهو قد جازعنا
في الإيقاع، أما وفي النظم أن كثر
أما منسوبة للصرف، والتنظيم منها
كلام كان الإيقاع شعريا (١٣)

فتفسير النظر إلى إياه من رأي
النحوي في الكثير منه أن يكون في بناء
الشعر والوزن، وهو في نهاية الأمر
تقسيم صوتي للإيقاع فلهذا
صوتية نعم من الوزن في الكلام
النظم وله، وقد، على أقدام صوتية
لا يتعداها، (١٤). ويعد ابن سينا (١٥) في
البيان الخاص القديم قول من وسط
بين الوزن البناء على أنها متشعبة
لا يور الإيقاعات النغمية، ثم الشعر
أثره والأخذ بذلك، فما كان كثيرا
القصصين دون تعيد.

والفراي في المصطلح التكيف
يعرف الإيقاع، ويعبر بها باعتباره
من رأي النحوي، فهو القوة على
النظم في زمنه عند عدة التقسيم
والنص (١٦)

وهذا حين مصطلح الإيقاع
محتفل به، ولكنه انتقل إلى
علم العروض، كما سبق، وعبر في
بعض الأحيان مرادفا للعروض،
وهذا كان يحسنه في الدراسات
النحوية التي تهتم بالدراسات النغمية
والنغمية إلى الإيقاع ليس مرادفا
للعروض، وليس جزءا من الوزن،
وأما هو على التمكن من بناء
للأوزان هي بمثابة الفروع النحوية
من طاقة إيقاعية نوع، فهي بهذا
النص تطلق الجدل، والإيقاع يمثل
الكل، ومما يؤكد هذا أن الإيقاع مؤثر

ليس هي الشعر وحده. وليس هي
الخطاب الأنبي وجسده، وإنما هو
خاصية لغوية عامة تقع قبل على
المعارضة النفسية، عديم الصلة بالذات
الكلية وتاريخ الكتابة. (٤)

وكما يقول حمود الجعادي فإنه
بمقتضى العام، تنظيم للشعر - يمكن
أن يكون خاصية جوهرية في الدولة
بمظاهرها المختلفة، وليس ثمة مظهر
يمكن أن يتخطى عن نظامه الخاص
الذي يزدري غيره وظلاله. (٥)

ومن ثم يصبح الإيقاع في مختلفه
مظاهر الجميلة، هو التنظيم الزمني
الكاسي وراء كل حركة، وهو ما لا
يخلو منه شيء، فلعل شيء نظامه
الشعر في مسئولته الترتيبية أو
المؤلفة.

والإيقاع على هذا الأساس، ليس
سادة، وإنما هو شعور أو إحساس
تجسده المادة التي يريد لها أن تشتغل
عليه. ومن ثم يصبح الإيقاع هو
التحالف للمركبة اللغوية والموسيقية
والجسدية.

ومن جهة أخرى لا يمكن إغفال
الإيقاع هو ثمة فكرة صوتية ما
على مستويات متعددة النسخ، أما
الوزن فهو كم التفاضيل. ومن ثم
الإيقاع يفهم التفعيلة، وتصبح جزءا
من جزء من مكوناته، وبالتالي فإن
الشعر الوزن على الشعور بالضرورة
قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما يشبه
الأوزان المشتركة إما تشابهه تشابهها
أما في حركاتها وسكناتها، وفي
الزمام والمتر التي تحركها.

والحل هنا ما دفع البعض إلى رفض
فكرة الحقل الشعري للإيقاع على أن بناء

نظريته على أساسها (٦). فالإيقاع
الخاص الوزن عن الأوزان يأتي من
الترتيب الخاص للوزن، فقاطع هذا
الوزن أو زعمه أو نظريته، يود أن
يخطئ لا تلحق هذا الترتيب مطلقا بل
إنها تقوم على عكس الترتيب أو
تحويله. - وفي نسخة ذلك نجد مؤلف
الخطأ لا تعني شيئا على مستوى
الإيقاع أكثر من قصص الرياضيات، من
عدد من قصصه، مثال ذلك الأوزان
الثلثة شديدة التشابه (الكامل
والجزء والسريع) موزعة على ثلاثة
نواحي مختلفة عند الخطأ. (٧)

اتساقا ابن على أن الإيقاع هو
تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى
في نمط زمني محدد. ولأن هذا
التنظيم يشمل في إطاره خصائص
هذه الأصوات جميعها، وإن تكرر الشعر
في كل اللغة يبرز واحدة من هذه
الخصائص، يكون في تنظيمها هو
أساس إيقاعه. فبعد أن يفسر اللغات
تعتمد على كم القاطع أساسا مثل
اللغة العربية، وفي هذا الحالة يسمى
إيقاعها إيقاعا كميا، وتجد أخرى
تعتمد على النبر أساسا ويسمى
إيقاعها إيقاعا كليا أو نبريا.

ويمكننا القول - على هذا الأساس -
أن الخصائص الموسيقية متعلقة
لكلغة في كل اللغات، وإن تنظيمها هو
الذي يخلق الإيقاع في الشعر،
والإيقاع هو الحقل الأكبر في الخطاب
الشعري، - وبشخصه مع المؤثر
الأسري القائلية بنفسه يعني
الخطاب الشعري، ومصدر التفاعل
بينهما هو ما يخلق الخطاب
والكيفية. (٨)

وتشجسد قبيعة الإيقاع داخل
خطاب الشعري في طر توحيده
المادة الصوتية في الكلام بمسطه
يظهر في فسكو تردد وصفات
صوتية في السياتر على مسافات
متكافئة بالتساوي أو بالتناسب، وما
يحدث انحصاراً وهدار موتية، وعلى
مسافات غير متكافئة لحياتة التجنيد
الراتية (١١).

إنه بطرح إشغالة دلالية وجسديات
متنوعة تختلف من نص إلى نص
أخر، بل وتختلف مع النص ذاته
باعتلاف حالة النطق، واعتلاف حالة
التنوع الصوتي، ولتتمثل قدرتي
لصوتية النص مع الذات المرسل أو
المتلقي.

وقد استخلص علماء الصوتيات،
وبارسلو الإيقاع المنتشر هناك
الإيقاع الشعري، وهي (١٢)

أي الزماني *temporal* الشعر *poetic*
التعظيم *emphatic*.

• أما البين الزمني فهو أداة التي
يستغلها الصوت في النطق،
وتقياس هذه الأداة قسم النظم، حيث
الغوي إلى مقاطع (تجسيرة)،
وطويلة، ويرى سيد النحراوي أنه
على الرغم من أن التعليل من إمداد
أولاه لم يعتمد على فكرة المقاطع في
رحبه لتجسيلات الكلمة للأول، إلا
أنه يمكن بشكل تقريبي تمثيل
التجسيلات إلى مقاطع (١٣)، إلا أنه
تبلى هناك مشكلة، كما سلفنا بصديق
نرضية الباحث، وهي أن هذه المقاطع
لن تكون متساوية التقدير والنسب
بالزوايا، وإنما، وهو السطر الإيقاع
، وأنه يدفع الزوايا، والحق التي

تداخلها، كما سلفنا هذا من الزوايا،
والحق، حيث تغيرت إيقاعية، وهو
ما يصعب معه إمكانية قياس هذا
التكرار من مكونات الإيقاع في الشعر
العربي القديم.

• أما العنصر الثاني من عناصر
الإيقاع، فهو النظم، وهو ارتفاع في
خط الصوت على مقطع من مقاطع
الكلمة، ويأتي النظم من التواتر والتواتر
في الصوتين اللذين يتصف بهما موقع
صغير من مواقع الكلام، (١٤)، ولم يرد
تكرار النظم في الدراسات القديمة
العربية القديمة، وإن كان قد ورد عن
الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف، إلى
الدرجة التي جعلت البعض يحكم على
اللغة العربية بأنها لغة ليست بهوية،
وإنما لغة كمية انشائية (١٥) ولكن
هذا لا يمنع وجود الشعر فيها، فلا
تظن لغة من بحر ولا تنهم، وإن كن
نبر العربية نبرا حقيقي، وليس نبرا
صوريا، ولا شك في الإيقاع إنما يمكن
بعض لغة موسيقاها الخاصة فإنه لا
يحدد معنى «شبية» ولا «مجمية» ولا
دالاية في السابق، ولو أن وظيفة النظم
المتحصنة على إعطاء الكلام هذا
الإيقاع الخاص ما استطعت أن تربط
ربما حبالها بين النظم وبين المعنى،
(١٦)، ويرى البعض أن هناك تضارعا
ما بين النظم الشعري المنه سلفا
جسم، النظام الزماني، والعبر اللغوي
الناتج عن التركيب اللغوي المعنى، إلا
أنه في النهاية لا يمكن الجزم بعدم
نظام متعدد النظم في اللغة العربية،
ومن ثم لا يمكن القول بوجود قواع
تتبع في الشعر العربي، إضافة إلى
أن شعر الشعر ينضج لتواجد التي

يخضع لها الشعر، كما يرى في شعرهم
 قيس (17)، إلا أن الشعر في الشعر
 العربي على الرغم من عدم انفصاله
 عليه، وأنه شعر سيقى مستعصالي
 صوتي، يمثل صفة حركية في
 نظامها الصوتي، «واقعية الشعر في
 موسيقى الشعر العربي هي أنه
 يلحظه الجلال للشاعر لتفريع
 الإيقاع — يمكن الشاعر من إحداث
 التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق
 والتناغم مع غرض من العناصر تولف
 معاً موسيقية الشعر» (18) وهو ما
 استغله النحويون، عن وعي، بالحدث
 نوعاً من تعبير الإيقاع بسرعة
 والكثرة، والذي لا ينبغي أن يهمل
 الشعر.

و ينبغي ملاحظة أن تكون الثالث من
 مكونات الإيقاع وهو الشغيم، والذي
 يعني نتاج تولي لغات الأصوات
 الناتجة من ارتجافها، وقد عالج العرب
 القدماء التقديم تحت مسمى النغم
 ويمثلون به درجة الارتخاس
 والاضطراب في صوت الشغيم (19)،
 وهو ما يعني أنه كان لديهم حسية
 شعرية مرتبطة بالمخاطبة، ومفهمة
 أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة
 الزمنية في بدايات الإسلام وظروفها
 الدينية، والسياسية التي تحتاج إلى
 الخطابة.

والشغيم هنا سببه في الأصوات من
 اللغات، كالشعر، إلا أن اللغة العربية
 لغة تعميمية على مستوى الجملة لا
 على مستوى الكلمة (20)، وهو
 يفهم منه العناصر، لم يذكره
 العرب فيون العرب القدماء، وإن كان
 البعض يرى أنهم أمسوا به أحساساً

وخطاباً فنياً (21)، وقد أتى في مقدم
 في الضروب القافية) والفراد عدم
 عناصر لها، بل يرون أن كل عناصر
 الإيقاع من مقاطع زمنية وشعرية
 إنما تتوفر في القافية، ومن ثم فإن
 رصد إيقاعية الشعر العربي يكون من
 خلال القافية، ويرى د. شكوي عباد
 في قول علي ملا أنه لا يخرج عن أحد
 أمرين: إما أن وزن الشعر العربي
 يتدرج لأنواع من اختلاف الإيقاع
 تحتاج إلى القافية لتبسيطها وإظهار
 تساويها، وإما أن القافية ليست لازمة
 للشعر العربي هذا التروم الذي يزعمه
 تصورها، وإنما كل الشعر العربي له
 التزام للقافية فإن ذلك يمكن أن يفسر
 لا بضرورة القافية في نظامه
 الإيقاعي بل بأن الشعر العربي قد
 توفقت عن التطور لأسباب تاريخية
 (22)، ويرى في موضع آخر أن التزام
 القافية في الشعر العربي إنما يرجع
 في الحقل الأول إلى طول الأبيات، وإن
 اكتشاف القافية قد سبق اكتشاف
 الوزن، وبالتالي فقد القافية هي
 العمادة التي يقوم عليها الوزن.
 ويرى أنه مما يؤيد القول اضطراب
 الوزن الشعر من اضطراب القافية،
 (23) ولكن من يعني ذلك، بحال من
 الأمثلة التي القافية هي المعلوم
 الأساسي والضروري للإيقاع
 الشعري، إن الأمر يتهدى ذلك، من
 وجهة نظرها على الأقل، فلو كانت
 القافية هي المعلوم الإيقاعي وسبق
 تمثله، لكانت أسقطها الشعر
 التفعيلي أو على الأقل لغة مثل شعر
 تفتكيها وأدلة تفتتها عبر الأسطر
 الشعرية، وهذا يعني استغناء شعر

هذا الأمر. إضافة الإيقاع من
الشمس.

إن القافية خصائص موسيقية
أخرى. فغير كونها أساساً لإيقاع
النوت، فلو كانت القافية هي مفهوم
الإيقاع لما فيها خلاف في تعريفها.
على الأقل - وتعميده كونها مادة بين
حرف الروي، لو أضر صلتهم في
البيت مع ما قبلها من حذو، إلى
غير ذلك من التعريفات - وقد تكون
القافية كلمة أو كلمتين لم تكتمل جزء
من كلمة أخرى، لم تكتمل معاً، وهو
ما ينتهي مع مفهوم الاتصال الذي
هو أساس الفن الإيقاعي. يضاف
إلى ذلك المفهوم تمام الأبيات القصيدة
العمودية. واعتبار البيت فيها وحدة
القصيدة، أي أن يمكن تعريفه من
موضوعه إلى أعلى أو إلى أسفل من
القصيدة، ومن ثم ينشأ مفهوم
البيات الإيقاعي على مدى زمني
محدد، والذي نراه أن الشعر العربي
القديم له موسيقاته التي تتجلى في
أساطير موسيقية متعددة من بينها
الإيقاع، الذي يعني جماعة القدرات
بينها أربعة متعددة الظاهر، لها أدوار
متساوية للكميات على توضيح
مفهومها. يترك ميزان ذلك الأدوار
والأمانة يبرهن الطبع (34).

وقد - من نقد الحديث إلى البحث
من علم أنل جديدة تشكك الإيقاع
في بنية القصيدة، فإطلاق على الإيقاع
بمظهره السابق، وعاكسه من شعر
والنغمه ومسود زمني. الإيقاع
الخارجي. ذلك في مقابل الإيقاع
الداخلي الذي لا يظهر في القصيدة
من خلال تكبيره الصوتي، أي لا

يتمتع على الأثر كموهبة وحيدة
تشككها، وإنما يصيغ إليها
الروية الموسيقية، وليس العكس.
ومراتب الفوق التوسيع، ومجرات
الخرى، وتشمل عناصر هذا الإيقاع
هي:

الانظام الألوان، وتراسل الصور،
وإيقاع الكتابة، والبيات الطباعي،
والبناء التشكلي الهندسي للقصيدة
(الذي أصبح للمبدع دور فيه) - إلخ.
إن هذه المكونات، بجانب الإيقاع
الساكني، هي التي تعطي البنية
الإيقاعية العميقة في الشعر التفعيلي.
وهي التي - - - - - من الوزن
العروسي بنياً حية تتجسد في شكل
إيقاعه - - - - - للخطبة التي تتمايز
من نفس الوزن في حالة إيقاعية
واحدة، والدليل على ذلك أننا لو أخذنا
نفسين تفعيليتين على بحر واحد
وتناسق وزلي واحد، فبأن الحالة
المرامية التي يمكن أن يحدثها كل
نفس منهما موسيقياً، سوف تختلف
بالضرورة عن الحالة الدوالية
والإيقاعية الأخرى. ليس في ذلك
شكلاً على لبس شكل بقية الإيقاع
ولما راعى من مفهوم الإيقاع لدى
المروصين القدماء، أن الإيقاع هنا
يصبح حالة مرآتية للمقالة التي
يحدثها النظم وليس مرادفاً للحالة
التي يحدثها الوزن. بل يحدد الأمر
ذلك لتصبح الحالة الإيقاعية فلسفة
ولراسلها من بقية التشكك وبقية
المضمون، فما كان الشاعر التفعيلي
يجمع إلى الشعر في تحركاته لتفسير
إيقاعي. فانه لا يجمع إليها في شكلها
ويظهر منها القديمين، وإنما يعود إلى

الإشعار من حروف الفصحى وما يجعله لا يتم لف صد يقين العواطف الثقافية، بل يتجاوزها إلى ما وراء القمم، مما جعل الإيقاع والتشخيص (25) مستقلاً. ويشير نفسه إلى عمل ألف الفاسي (26). ويقيد القافية على ألف الإيقاع، ويعدّها ويعتمد على الحروف القافية والأصوات اللينة، ومن ثمّ تأتي القافية في الشعر الفصحى، لأنّ دورها على سطرين متتابعين أو عدة أسطر متتالية.

يقول محمود درويش في «جينيبي» تنبّط من غومها (27)

عيناك يا معبودي، تقى
نكحت أحلامي وأعيادي
حين اتفقتنا فيها
من يشقري تاريخ أجدادي؟
من يشقري ناز الجروح التي
نصهر أصفادي؟
من يشقري الحبيب الذي بيننا؟
من يشقري موعدها الإنسي؟
من يشقري صوتي ومراتي
من يشقري تاريخ أجدادي
يوم ضربة

والإيقاع الداخلي في الشعر يلعب دوره في حقله وعلى مستوى نصيب الشعر كنه على جميع مستوياته التركيبية من لغة ودلالة وتركيب وتشكيل القصيدة طابعاً من امتداد السطر ويوحى بطول الحركة دلالاتها (الشعر) مثلاً في سطر الأول، وانحصار السطر الثاني إلى التوراء، فيفسر النصّار الأعلام والأعياد، ثمّ انحصار الشعر في السطر الثالث

(القافية)، ثمّ امتداد القصيدة مع العمود لتاريخ الأعداد، وتاريخ الفصحى الدلالي والتشخيصي، مما يجعل القافية على سطرين، وتأتي القافية على عدة أسطر، ومن القسم التي يكشف عنها الإيقاع الداخلي حركة الأصوات ودلالة القافية الشعرية كسبي لدلالة الامتناع، من، بلصاحبه المتكرر، يجمع بنية نصية لا يظهرها الإيقاع الخارجي، إلخ.

إنّ الإيقاع الداخلي بهذا الفهم، إنّما هو قراءة للنص، ليست موسيقية فقط، وإنّما أيضاً تعمل فيها فكرية، وذلك ما يجعلنا إلى أن نطلق على القصيدة الشعرية مصطلحاً آخر هو مصطلح القصيدة الإيقاعية، وذلك لأنها القصيدة تعتمد على إيقاع متعدد، حيث أنشأت إلى الإيقاع الخارجي، ذلك الإيقاع الداخلي كسبي ينفجها عن الوسائط والتركييب البلاغية القديمة من جناس وطباق وتورية، ربحته عن بني صورية وتركيب دلالية، وصيغ حركية تراخي أو تنفس في حركة جراح داخلي يدفع بالقصيدة إلى مؤرّة من الديناميكية التزامنية، فقد خلق الشعر المعاصر إيقاعه الداخلي الخاص الذي ينشأ مرافقاً لنمط الكتابة الجديدة، ويتولد عن الرؤية الجديدة التي ينشئ عليها الخطاب الشعري المعاصر (28). يقول سعيد إبراهيم أبو سفا في «دراسة القبار» (29)

وجاز يورده عبر الأشعة
بعض الغناء الحزين

فمنصوراً طلال الصنوبر

تختلف حول غوري

وتوقف فيه الحنين

إلى سطر في البحار

إلى موعد في ضياء القمر

إلى وجه من عظمتي القباء

من الفرحة الخامرة

والشاعر يعتمد على التلميح الصوتية

من خلال تشكلاتها وبمعانيها

الإيقاعية، فيعمد إلى التوزيع بين

الأصوات المعهورة (خ، ح، هـ،

التيوتين...)، والهمزة (هـ، ش، ق)

ويظهر التماثل الصوتي بين هذه

الأصوات المعهورة مع بعضها

فبعض من جهة، ومع الأصوات

الهمزة من جهة أخرى، مما ينتج

بعض مقدمات الجهور على التهجوس

كما يحدث تشدداً تنظيمياً وإيقاعياً

ويسهم الجناس الصوتي بدوره في

تشكيل الصور للإيقاع، وهو يشتمل

بنوعيه في الجنس المقطعي أي

تجانس أصوات المقاطع مع بعضها

البعض، ومثاله في النص (يشنجان،

يشطان، عالم يكن، رجما كان، طان،

طا / في كلمتي شيطان، طاقه

وكذلك لفظ شفا / من الكلمتين

يشنجان، يشطان)

والجناس التكراري أي تجانس

الأصوات الكلية للكلمة مع بعضها

البعض، ومثاله في النص (التواريخ،

التواريخ، كان، يكون، العطر، عطر)

والجناس الصوتي بنوعيه يحدث

جرباً صوتياً وإيقاعياً يترافق مع

بنية الخطاب ويتناسب والدلالات

الشعورية والصوتية التي يحملها

النص.

ومن هنا فإنّ يمكن القول بأنّه قد

تحقق في القصيدة التهجيلية مفهوم

الإيقاع بنوعيه الكلي (من لحن وتجهيم

وسمى زمني) - والكيفي (من

سيميائي وسوولي) وهو قائم

ومثاله في الإيقاع حديثة من بداية من

الصوتيات والصوائت يتم تكرارها

والشاعر يعتمد على التلميح

الداخلية التي يورعها عبر عدة

سطور، مستمداً على بنية التدوير،

الذي يستمده على الاستغناء عن

القوافي الخارجية نسبياً، وهذا يتجلى

الإيقاع في شكل إحساس بكتسب من

السياق العام ولا يمكن رصد في

شكل كم معين من المساطر أو

التقنيات

وقد اتضحت القصيدة التقبيلية من

بين ما اعتمدت على البنى الصوتية

من جناس صوتي وإيقاعية

لأحداث تشكلاتها الإيقاعية، يقول

عفيفي سطر في «قائمة إيقاعات

النظم» (30)

غموض دم حارب يتقلب في صفحة

الوجه،

يقبض ويقبض،

خيطان من طائف الشك يشنجان،

التواريخ نحمو التواريخ،

نعل من الذكر الباهمة

يدحرج ما لم يكن في تراب الذي

ربما كان.

كوب من الشاي يظفر على سحبه

ورق، العطر،

أضطر ملتحماً في شطافية من بشار

وعطر يشلان

در مطبعه صبر و صبي بدم در آن روز و وقت
خطبت قصيده الشاهر الشاهدي مع
الآراء من كلامه على الصلاة والسلام
ثلاث مراراً، ثم صرا على بيتها فيها
حدث الإقباغ والشمس في ذلك الوقت
استطاع الشاهر الشاهدي أن يوفق

ببدا الإقباغ ثم خلفاً في أمية - ويصعد
فيها ٢٦٦٠ و ٢٦٦٠ و ٢٦٦٠ و ٢٦٦٠
٢٦٦٠ في أمية - و انطلق صلاة إمامية
كثيرة في مع الصلاة في صبر و صبي
الشمس

الفهرست

١. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المدرسة دار الفروع - بيروت - ١٣٧٠
٢. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٤. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٥. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

٦. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٧. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٨. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٩. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٠. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

١١. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٢. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٣. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٤. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٥. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

١٦. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٧. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٨. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
١٩. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٠. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

٢١. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٢. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٣. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٤. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٥. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

٢٦. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٧. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٨. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٢٩. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٠. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

٣١. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٢. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٣. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٤. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٥. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

٣٦. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٧. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٨. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٣٩. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠
٤٠. الفهرست - صبر و صبي - ٢٦٦٠
المطبع الشاهدي و الفهرست - ٢٦٦٠

في شعر الحبيب مرجع سابق ص 15 وما بعدها
ورد جابر عصفور مفهوم الشعر
يرأسه هي القوافي القافية دار الطباعة
للطباعة والنشر القاهرة 1978 ص 89

27 د شكري حبيب موسيقى الشاعر
الغربي ص 78

28 الشعر السابق ص 101، 103،
29 الشعر ذات الأقسام المعاصرة لأحسان
الإنعام مجنون الزلف، تطويل وشرح و
عطاس عبد الله خاتمة ود يونس فتح الله
إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1،
1988 ص 84

30 د من حبيب القافية أو الإبطاء هو تكرار
الكلمة الأخيرة من البيت بلفظها ومعناها في
القصيدة أو واحدة قبل مرور جملة أبيات، أما
المتضمن فهو نطق قافية البيت بما بعده
بعين التقطع إليه في أصل الإضافة، انظر
محمود علي الحصري في لغوه عن القدم
ص 251، 253

31 ألف الحاصص في حروف القافية
وهي ألف، با، تاء، ث، جيم، دال، ذال، راء، زاي، حاء
واو، حاء، خاء، عا، غا، قاف، كاف، طاف، ظاف،
عذ الحروف المعجمة، حروف التوافق الشعري
بالإنجليزية في القافية كلها ص 1

32 محمود درويش الأعمال الشعرية
ديواني، بيروت، ترجم من مؤلفه القصيدة
نظم الصوان دار المسيرة بيروت، ط 1،
1987 ص 84

33 قصيدة لطفي المورسفي في حنية
الشعر المعاصر، دار خوارزمي تونس، 1985، ص
49

34 محمود إسماعيل تونس، سوريا الشعر
للحميدة الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة، ط 1، 1989 ص 13، 20

35 محمود عوفي حن، دار المسيرة
البيروت، دار خوارزمي للنشر والتوزيع
القاهرة، 1986، ص 85